明乐八调研究

〔日本〕林謙三著

張　虔譯

上海音乐出版社

1957

錢君匋裝幀

780.7
L538

統一書号：8127·060
定　价（10）0.26元

东方音乐研究譯丛

明乐八調研究

〔日本〕林謙三 著
張虔 譯

中央音乐学院民族音乐研究所編

內　容　提　要

本书作者根据明代乐譜、乐器，并参照有关文献以探討明乐八調及其乐曲，并触及一些关于唐宋以来俗乐調的演变問題．作者所根据的材料大部分是日本所保存的、并且在日本也是难得的，如书末所附明乐八曲卽为首次公开于世者．凡此均足以为中国音乐史研究者的参考．

原文刊載于 1943 年日本山一书房

出版的《东亚音乐論丛》

东方音乐研究譯丛

明 樂 八 調 研 究

原 著 者〔日本〕林　謙　三

翻 譯 者 張　　　虔

上海市書刊出版業營業許可證出字第 84 号

上海音樂出版社出版

上海福州路 677-679 号

开本：787×1092 粍　1/25

頁数：18頁　印張 1 11/25　文字：22千字

版次：1957 年 6 月第 1 版上海第 1 次印刷

印数：1 - 1550 册

新華書店上海發行所發行

統一書号 8127・060

定 价（10）0．26 元

目　次

本目次为譯者所拟

引言……………………………5
明乐之工尺譜乐器与宫調……………………9
仲吕均三調……………………………16
　一道宫……………………………16
　二小石調……………………………17
　三正平調……………………………19
無射均二調……………………………21
　四越調……………………………21
　五黃鐘羽……………………………22
夹鐘均二調……………………………23
　六双調……………………………23
　七双角調……………………………24
夷則均一調……………………………26
　八仙呂調……………………………26
余論……………………………27
附記……………………………31
附譜……………………………
　关山月……………………………32
　清平調……………………………32
　思归乐……………………………33

秋风辞…………………………33
白头吟…………………………34
估客乐…………………………34
玉台观…………………………35
关雎……………………………35

引　　言

明末因避兵乱渡海來長崎而遂归化日本之魏侯(之琰)所帶來的明代俗乐,世称之为"明乐"或"魏氏乐". 明乐在魏侯后裔皓(子明、君山)时——宝曆、明和之間(公元1751—1772年)——以京师为中心而上下風行一时,其余势及于幕末(公元1867年以前),与新兴的清代俗乐卽清乐相幷流行,而其一部分乐曲为清乐所攝取,因之,至明治时代(1867—1911),乃通称清乐为明清乐. 这种称法頗使人有羊头狗肉之感,虽然被称为明清乐,但其乐器演奏之規范均屬清乐系,仅有極少数的明乐歌曲被移入其中而已. 明乐有它独自的乐器和奏乐的規范,用它自己固有的乐調,所以虽然明乐、清乐同为中國兩个时代相繼的俗乐,但其間終有嚴格的区别. 及于今日,这兩种音乐殆均已成为过去,清乐尙有一部分殘存在長崎一帶,而事实上几已湮滅無余. 著者对于明乐之实际所知甚微,但对其所用之八調与当时的南北曲及日本唐乐調之間有着密切关系的地方,日本乐調中所沒有的特異之調以及彼此調律高度之差異等問題,一向深感兴趣,时常手翻其乐譜,口吟其歌曲. 今参酌手头所有的几册明乐書中之古人記載,幷根据作者对其旋律之体会來在这篇小文中申述一下个人对于明乐八調的看法.

所謂明乐八調者,卽:一、越調;二、双角調;三、道宮;四、双調;五、小石調;六、正平調;七、仙呂調;八、黃鐘羽等八种是也. 我研究

此八調所使用的資料如下:

一、«魏氏乐譜»——明和五年(1768)刊. 本書系于魏子明至京师傳授明乐后,因受学者逐漸增多,为了减少受学者逐曲抄錄的一部分劳力而刊行的. 本書的編輯者为平好(师古). 收有明乐二百余曲中之五十曲. 刊本之歌辞附有唐音的注音, 按乐曲之緩急記于相应之格內, 其旁留有塡記明笛工尺譜之空白. 只有这个工尺譜是由受学者塡寫的, 这可能是为了防止乐曲的濫傳, 故未塡記工尺譜之刊本的价値甚低,而塡記工尺譜之刊本又有只記工尺譜和加記笙譜、箏譜、鼓譜与其乐器記号等不同之差別. 我是以几本帶有塡記工尺譜的本子來对照使用的.

二、«魏氏乐器圖»——安永九年(1780)筒井郁(景周)編. 內有明乐所用乐器、衣冠之圖解与記載,为了解明乐律之重要資料.

三、«乐譜»魏氏君山輯——長原春田之未定稿. 本書是在收罗«魏氏乐譜»、«魏氏乐器圖»、和全部傳寫的明乐譜的企圖下而編輯的. 但这个計划远未完成, 只是在乐曲目錄中提出了七十八曲, 而在乐譜方面只錄有十九曲,其余都是空白. 其中有四个曲譜和二十八种曲名是«魏氏乐譜»所未收入的. 本書有笛、瑟、琵琶、月琴等乐器圖及«魏氏乐器圖» 所未有的重要的乐律記事, 然未必尽系魏氏所傳. 如瑟之八調的調弦法中有七种可以認为都是应用了日本所傳的雅乐箏之古式調弦法的, 又如笙与雅乐笙之合竹❶ 相似. 編者春田是明治初(1867年以后)著名清乐家長原梅園女史的兒子.

四、«明乐譜»——系寫本. 筆者不詳,可能寫于明治初. 共收二十曲,其中有十三个曲譜为«魏氏乐譜»所未收入者,并有不見于春田

---

❶ 使兩个或兩个以上的笙管同时發音所形成的和声, 日人称之为"合竹".——譯者注

譜目錄中之曲七篇.

五、«中華乐之始»(拟題)——寫本二册. 寫于幕末,著者不詳. 書中有“明乐傳入本朝之濫觴”一章,和关于明乐器之奏法与律之口傳的記載,而关于瑟、琵琶、月琴及笛等之律的記載尤为詳細.

六、«灵星小舞譜»——明朱載堉撰. 書中收有“立我烝民”、“思文后稷”、“古南風歌”、“古秋風辞”等四曲,前二曲和后二曲同样与魏氏乐所用者殆为同曲. 春田譜目錄中亦有上記四曲之名, 若將同譜所收之“古秋風辞”、«明乐譜»所收之“古南風”与朱氏譜对照时,即可确定其为同系之曲.朱氏譜与魏氏譜的節奏頗为一致,僅某些地方于調性上有所差異.

七、乐器——东京音乐学校所藏江戶时代(1603—1867)制明乐器一具,紀州、德川家所傳古制之龍笛、長簫、琵琶等.此与上述乐譜、乐器圖等均为研究明乐之重要遺物.

以上資料中,做为明代乐譜之可供研究乐調之用的有«魏氏乐譜»之五十曲及其未收之十六曲,❶ 共計六十六曲. 今按調別分类如下. 因魏氏譜以外之曲原未注明調名,故暫按我个人的見解分类,以〔 〕区别之. 而魏氏譜之注中亦有令人难于尽信無疑者,因系古人所注,故仍沿之不改.

仲呂均
- 道宮:楊白花,聖寿,关山月,桃叶花,小重山,*杏花天,平蕃曲,瑞鶴仙,隴头吟,風中柳,慶春澤,齐天乐,〔雨中花,鳳棲梧,醉蓬萊,登仙台,昭君怨〕
- 小石調:燉煌乐,清平調,遊子吟,*思归乐,宮中乐,賀聖朝,長歌行,*〔古南風,梁父吟,烏夜啼〕

❶ 原文作“十五曲”但与总曲数及表中所載曲数不合,乃知应作十六曲.又关于魏氏乐譜所未收之曲,乐譜中說明有四曲,明乐譜中說明有十三曲,应为十七曲. 不知是錯在哪里.— 譯者注

　正平調——寿陽乐，蝶恋花，喜迁鶯，*玉胡蝶，采桑子，天馬，秋風辞，洞仙歌，水龍吟，鳳凰台，大聖乐，青玉案，大同殿，〔鷓鴣天，獅子序，古秋風辞，永遇乐〕

无射均
　越　調——沐浴子，醉起言志，万年观，❶ 玉台观，〔水中月，烏西曲，採蓮曲，归雁〕
　黄鍾羽——行經華陰，江南弄，大玄观，陽关曲*，清平乐*，白头吟，千秋歲*

夾鐘均
　双　調——甘露殿，关雎，昭夏乐，龍池篇
　双角調——江陵乐，估客乐

夷則均——仙呂調——月下独酌

上表所列諸曲中之游子吟、陽关曲、清平乐、千秋歲与長歌行等有小石調与黄鐘羽之兩說，小重山有道調与小石調之兩說，喜迁鶯有正平調与双角調之兩說，今附記于此．根据調名的不同須用不同的研究方法，故調名之探討極为重要，可惜除古人注記外，尙缺其它足以征信之資料，故暫按上表分类．

---

❶ “观”疑为“欢”之誤．——譯者注

明乐之工尺譜乐器与宮調

明乐中的声乐和其他許多中國音乐之情形相同，是占据中心地位的，旋律乐器的任务是伴随歌曲齐奏，协助歌声以增添音色之变化．不过因为歌者的歌律多模仿笛律，所以笛尤其所謂明笛的龍笛和長簫在乐器中格外受到重視．❶ 因之，所謂明乐工尺譜的歌譜之具有笛譜体裁，乃系当然之事．更以我國人民不適于以唐音歌唱，因之明乐自然由以声乐为中心趋向于以明笛为中心．欲知明乐的律和調，首先必須懂得以明笛为首的明乐旋律乐器之律制．

今先从明乐之标准律与譜字談起，其黄鐘之相当于我國(日本)黄鐘，是早已被明确指出的．❷ 若根据我个人的見解，江戸时代的黄鐘可能較今日者低半律($^1/_4$ 音)，❸ 今为易懂起見改用今日之律以示明乐十二律之高度如下：

黄鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓	林鐘	夷則	南呂	无射	应鐘
黄鐘	鸞鏡	盤涉	神仙	上无	一越	断金	平調	勝絕	下无	双調	鳧鐘
a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g

❶ 《魏氏乐譜》，宮蒟圃識云："其歌法，则取正于笛，欲知乐調者，徵之絲弦，而諸弦歌皆从笛起之"．——原注

❷ 《魏氏乐譜》，宮氏注："魏君所傳凡八調，其黄鐘当此方之黄鐘"．——原注

❸ 參閱拙著《东亞乐器考》中之"恩德院律管与近世音律之变迁"．——原注

此十二律与工尺譜对照则为:

黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
合		四		乙	上		尺		工		凡
六		五									

以合字当黃鐘为宋以來之古傳．若遇到需要中間譜的情形时，例如借用乙为夾鐘和無射为凡，宋以來之法系于四、五、一（=乙）、工、凡等字上冠以上字或下字，于上尺之間置一勾字，而明乐中除下乙、下凡之外，殆無使用中間譜之必要．又为了表明同律之清濁而使用下列字体．当然这个全音域是器乐的．

	a	h	#c d	e	#f	#g
濁……	亽	四	乙上	尺	工	凡
清……	合 六	五	乙上	尺	工	几

那末就上面工尺譜來說，明乐器中之具有固定律的笛和云鑼等类乐器以及按一定方法調弦的弦乐器之律的配置是怎样的呢？顯然这个工尺譜所保有的律和在音程关系上是以上 (d) 为宫之仲呂均諸調的乐器之特别引人注目是幷不足为奇的．乐器与乐曲之調的关系是緊密的，一旦乐曲在乐器上被演奏过之后，便不能不承認最適于奏乐之調自然有被保留的傾向．例如对笛之难于运指之調自然敬而远之，而对于易于吹奏之調則頻頻使用．明乐之所以頻頻使用仲呂均諸調，卽在于其乐器最適于此均諸調之奏乐，拥有不便于作移調演奏之乐器群的明乐如果是以某均調为主，则除与之有着深切关系的二三均調之外，其余諸均調因不適于奏乐而不得不將之放棄．其結果是采用做为中心的仲呂均，和与之成順次关系的無射、夾鐘、夷則等三均．由于这些关系，这四均宫声的律形成了倒轉的十二律相生的
f　c　g　d
夷→夾→無→仲的連鎖；同时具有以仲呂为宫、为征、为商、为羽之五

声相生的关系，而其中無射均与仲呂均为直接关系，故明乐最常用此二均．为易于了解起見，將其重要旋律乐器之律的配置及其所能奏出之均的关系表解如下：

	a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g	
	黄	太	大	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	应	
	合		四		乙	上		尺		工		凡	
龍笛 長簫	0		1	∘	2	3		4		5	∘	6	使用中吕均0时能奏無射、夾鐘均
篪簫	4		5		6	0 6		1 背		2 8		3	仲吕均
巢笙	12 15		7 11	(17)	5 10 17	13 14		4 8		1 3	2	6	仲吕、無射均
云鑼 右						2				1			仲吕、無射均
云鑼 中	3 2		4 3		1						3		
云鑼 左								2				1	
琵琶 IIII	5 13	6	7 14	8		0 9		1 10	2	3 11	4 12		仲吕、無射、夾鐘、夷則均
琵琶 III	0 9		1 10	2	3 11	4 12		5 13	6	7 14	8		
琵琶 II	4		5	6	7	8		0 9		1	2	3	
琵琶 I	0 9		1	2	3	4		5	6	7	8		

凡　　例

1. 數字 0 表示笛之体中音或弦之散声，1,2 等表示笛之指孔或弦之柱．背为背孔．
2. 《魏氏乐器圖》从巢笙之第十七管为姑洗，而春田注以为夾鐘．
3. 《乐器圖》中巢笙、雲鑼之“中”相当于无射，笙之“丁”相当于姑洗．
4. 关于月琴的律，因稍有可疑之处，故未列出．

据上表亦可知明乐器最適于仲呂均，次为無射均，对于夾鐘、夷則均則漸趋疎远．乐曲之均調亦与之相呼应，仲呂均之三調为最多，占七成；無射均之兩調占二成；此外夾鐘均之兩調与夷則均之一調則

所占極微．以上八調虽然对于明乐之任一旋律乐器都適用，但对于瑟來說尤被重視．❶ 可惜無从得知瑟之原有調弦法，不可能通过瑟來理解八調原貌，但根据古人之記載还可以推知其大概．

根据古人注記，明乐八調系以越調为無射商，以双角調为夾鐘閏宮，以正平調为仲呂羽——余准此——由此可知：其調名与南宋《詞源》等所傳者实相等．勿庸贅言，此乃淵源于唐之俗乐調，唐代于黃鐘、太簇、夾鐘、仲呂、林鐘、南呂，無射等七均各設以宮、商、角、征、羽等四調，❷ 計共用二十八調．宋代在比唐代古律約高二均的教坊律上，將它繼承下來并且加以擴充而傳至南宋．其原調高度与俗称虽然是無甚差别地世世承傳着，而在雅称上唐与北宋、南宋二代都多有不合者．例如正平調唐称为林鐘羽，北宋称为太簇羽，南宋称为仲呂羽．根据这一点可知明乐八調是南宋風的．❸

其次，談一談上述諸調之調性，由宮、商、角、变征、征、羽、变宮等七声❹ 所構成之一均中，以宮声为主声的叫做宮調，以商声为主声的叫做商調——余准此．顧名思义，可知主声为一調之中核的主要音，原則上一曲之終声須选取一調之主声．故宮調以宮声終，商調以商声終，我國（日本）唐乐殆皆遵守此一原則．其例外情形有以与主声成屬音关系之声終曲者．或謂一曲之起声亦应选取主声，❺近代中國雅乐就是相当忠实地信奉这一規則，而我國唐乐則不尽然，并不如对終声之嚴守．

---

❶ 《魏氏乐譜》，宮筠圃注：“其歌法，則取正于笛，欲知乐調者，征之瑟弦，而諸弦歌皆从笛起之”．——原注

❷ 此处顯然有誤 据《宋书乐志》，无征調．——譯者注

❸ 关于唐宋兩代之俗乐調在拙著《隋唐燕乐調研究》中有詳細之敍述．——原注

❹ 原为“六声” 但因文中既举出七声，故改之．——譯者注

❺ 蔡元定之《律呂新书》即其代表．——原注

虽然宮、商、羽等皆以宮声、商声、羽声为主声，然而关于角調像在唐代傳入我國之角調曲——例如“鳥歌万歲乐”(太簇角)❶——所示，除有以角声为主声之調(正格)外，倘有以角之屬音变宮(宋之閏)为主声者(变格).❷ 明乐之唯一角調——双角調之保有此种遺風，是令人感到兴趣的．若將上述諸調排列时，則如下表．〔表內变为变征，閏为变宮〕

宮調	——宮 ○ 商 ○ 角 ○ 变 征 ○ 羽 ○ 閏 宮
商調	——商 ○ 角 ○ 变 征 ○ 羽 ○ 閏 宮 ○ 商
角調(正格)	——角 ○ 变 征 ○ 羽 ○ 閏 宮 ○ 商 ○ 角
羽調	——羽 ○ 閏 宮 ○ 商 ○ 角 ○ 变 征 ○ 羽
角調(变格)	——閏 宮 ○ 商 ○ 角 ○ 变 征 ○ 羽 ○ 閏

將唐乐調傳至今日的我國(日本)雅乐經过千年而徐徐变形，其不保有唐代原來調性者已有半数，此乃必然之事，而明乐調也有情况虽異而結果相似之处．我想在欲知其变貌之前应先了解其典型姿态，故今將明乐四均八調之理应如此的七声配置表解如下．〔表中記有調名之声为該調之主声，表見第14面〕

明乐和南曲一样，以省略变、閏二声的五声所構成之曲例占大多数，如北曲之具有七声或六声者僅占二成，尤其七声完备者在七十七曲中不过只有四曲而已．此外終声方面也有若干远和上述情形相異之例外——当然此种情形常見于近代南曲北曲之中，而在明乐中僅屬少数．明乐譜中的終声，是在各曲之末附有以三字声組成之一定終句．据此可知：实际上都是以調之主声終曲，而不返回主声之曲之

❶ 收入《博雅橫笛譜》之盤涉調曲中，冠以太簇角盤涉調．因本調系盤涉調又为七声之律，故收入盤涉調中．以角声(#f)終曲．——原注

❷ 唐代变格角調之遺例見《燉煌琵琶譜》与《國宝五弦譜》中．又在宋張炎《詞源》所揭八十四調中列有兩种十二角調，一为正格，一为变格，夾閏双角卽屬后者．——原注

		a	#a	h	c	#c	d	#d	e	f	#f	g	#g
		黄	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	应
		合六		四五	下乙	乙	上		尺		工	下凡	凡
仲呂均	声	徵		羽		閏	宮		商		角		变
	調			正平調			道宮		小石調				
無射均	声	商		角		变	徵		羽		閏	宮	
	調	越調							黃鐘羽				
夾鐘均	声	羽		閏	宮		商		角		变	徵	
	調			双角調			双調						
夷則均	声	角		变	徵		羽		閏	宮		商	
	調						仙呂調						

所以使用一定的附加終止，可能是用以引起安定的終曲之感.

道　宮——工尺上　　小石調——合工尺

正平調——尺上五　　越　調——上五合

至于起声，則多选取主声，在这一点上可以說比我國（日本）雅乐及南曲、北曲等更为典型.

下面就明乐八調——举出曲例以研究其本來面目，并观察一下唐、宋乐調之被保存与崩解的程度.关于这里提出的五線譜尙須說明一下，譯譜之一小節相当于原譜之一格，配之以二分音符. 若与《灵星小舞譜》对照，則似乎亦可將魏氏譜之兩格作为一小節，但又不尽合，故暫按我个人的想法譯之. 本來格与西乐小節之意义不同，只是为了讀者方便起見才將之加以划分，所以按照作者的方法卽已足用.

又因每格內之細小節奏不明，所以作者按照歌辞曲势來適当处理，一格中有兩字时譯为兩个四分音符，三字时譯为一个四分音符和兩个八分音符，四字时大多譯为四个八分音符．結果也許与原曲節奏有所出入，但不致相差天壤．本來系以研究乐調为主要目的，我想此瑣細之差是不会成为問題的．

仲呂均三調

仲呂均中有宮調之道宮、商調之小石調与羽調之正平調.

一、道　宮

根据《魏氏乐器圖》与《乐譜》所注記之笙譜，

合＝乞(a)❶

五＝一(h)

上＝凡(d)

尺＝乙(e)

工＝下(#f)

此与前揭仲呂均之律相一致. 設若本調之曲皆用此律，則十八曲中有十七曲以上字起声終曲，此卽表示全为典型的仲呂均之宮調.再研究一下乐曲中間的起声和終曲的情况时，就会看到种种不同的情形：或只出現宮、征兩声，或出現宮、商、角、征、羽等五声. 此外，諸声出現之次数亦有种种不同的情形：在起声或終曲之某一方面，有的宮声占优势，有的征声占优势，也有的他声占优势. 但一般講來，起声时常將宮声置于优位上. 总之，道宮十七曲不僅在最初和最后的二声上配以典型的宮声，卽令在乐曲中間重要的地方也是如此，并且最后

---

❶ 此处所举之乞、一、凡等，系日本笙管所当之音名，其高度卽如括号內所注者.——譯者注

有意識地回到宮声，可以看出它的确保持名符其实的道宮之調性．本調中还有雜以变或閏之六声的«聖寿»、«关山月»、«桃叶歌»等曲，其用法如（h #c h #f #g #f / 羽—閏—羽、角—变—角），皆为下一声所牽引．本調之終止型为（#f e d a h d d h d / 工尺上、合四上、上四上）等．請參照篇末所附曲例«关山月»．〔下揭音階中黑体字为終声，附有“。”者为名义上之重声，附有⌒者为稀用之声．后仿此．〕

1. **d**° · e · #f · #g a · h · #c

其次，关于始于上字而終于合字之«小重山»，或称之为道宮，或称之为小石調，这因为無論从宮調或商調來看，合字皆相当于中間的仲呂均征調之主声，若做为宮調时，可以把它看做是为了便利起見而將它收入宮調中的征調，又可以視为宮調中的征声終曲；若做为商調时，可以把它看做是由于同样意义而被归入商調的．但其內部起、終二声之比例，則起声以宮而終声以商甚为突出．自然，把它視为小石調之說亦难放棄．順便說一句，几乎很难看出后述越調和本曲之調的差別．其終止型为（h #f a / 五工合），这在越調中亦可看到．

2. **a** · h · · d° · e · #f · ·

二、小 石 調

因本調与道宮同屬仲呂均，故关于其七声幷無可疑之点．然而注为小石調之曲中，除以相当于商声之尺終曲之数曲外，尙有以五(羽)終曲者，此种还可解释，但关于三个以凡(变)起終之曲則頗令人費解．首先，終于尺字典型之曲大多只用五声而不用变、閏二声．用閏的正平調中系使用（#c h / 閏—羽）之下行．本調与道宮虽屬同均，可是它

究竟是商調，所以有四曲是以商起終，在乐曲中間起終的地方也可以看到商声的活躍．終止型为：

a #f e　e #f e　a h e　e d e　#f d e
合工尺、尺 工 尺、合五尺、尺上尺、工上尺 等．

順便說一下，屬于本調的《古南風》与《灵星小舞譜》的《古南風歌》为同曲，但譜調相違．《舞譜》以五(羽)始以四(羽)終，而明乐以尺(商)始終，这可能是由于某一方將原曲移調而使調性改变所致．請參照篇末所附曲例《清平調》．

1.　e · #f · #g a · h · · d

其次，終于五字之《長歌行》有称之为黃鐘羽之一說．若視为商調时，它是在商声所生之羽声上終曲，同时乐曲中間的羽声終止亦为突出，故具有濃厚的正平調的性質．《長歌行》为純五声之曲，其終止型是那种在正平調中也可以看到的 h a h / 五合五．究竟应屬何調，今暫存疑于此．

2.　h · · d · e · #f · · a

最后，在以成問題的凡字始終的《思归乐》、《宮中乐》、《賀聖朝》等三曲中間的始終声上，工(角)和小石調中稀用的乙(閏)与凡(变)一同被重用了；另一方面，这三曲中几乎不使用合字，这一点說明它应該和尋常的小石調有所区别．那末，它应当归于何調呢？这首先須解決对于乙、凡之律的判断．在明乐中，除了有把乙用在姑洗上的情形之外，尙有用以当夾鐘之确証，所以也应該考慮到凡字根据七声之相对关系，除了可以当应鐘外，也有用以当無射的情形．因此，这三曲与小石調情形相同，若視为使用仲呂均諸声时，則凡字相当于变而成为仲呂均之变征調；若將乙、凡降一律时，則凡字相当于征而成为

夾鐘均之征調(参照下表).

a		h	c	#c	d		e		#f	g	#g	a
合	○	四	○	乙	上	○	尺	○	工	○	凡	六
徵		羽		閏	宮		商		角		变	徵
合	○	四	乙	○	上	○	尺	○	工	凡	○	六
羽		閏	宮		商		角		变	徵		羽

然則究竟归于何調呢？既然列入小石調，則宁屬前者，这样听起來旋律亦較为穩定．此三曲中《宮中乐》为七声，其它二曲为六声．这里的上(宮)多作$\overset{\sharp c}{\text{閏}}—\overset{d}{\text{宮}}—\overset{\sharp c}{\text{閏}}$的進行，有时也作$\overset{c}{\text{閏}}—\overset{d}{\text{宮}}—\overset{e}{\text{商}}$的進行，而宮有被置于变、閏之地位的感覚．在宮中乐所看到唯一的合(征)只不过迅速地作經过音式$\overset{h}{\text{羽}}—\overset{a}{\text{征}}—\overset{\sharp c}{\text{閏}}—\overset{h}{\text{羽}}$的進行而已．本調之終止型为$\overset{\sharp c}{\text{乙}}\ \overset{h}{\text{五}}\ \overset{\sharp g}{\text{凡}}$或$\overset{e}{\text{尺}}\overset{\sharp g}{\text{凡}}$．这样的終止型在我國(日本)俗乐陰旋之一种中亦可看到，但因其它各声之使用方法不同，所以听起來并無相似的感覚．請参照篇末所附曲例《思归乐》．

3. #g (a) · h · #c d · $\overset{\circ}{e}$ #f

7 1 2 3 4 5 6

三、正 平 調

工尺譜笙譜之注記为与道宮同，勿庸多說，当然都是仲呂均．本調之十七曲例中無例外地均終止于相当于羽声之五，甚至其中十五曲亦以之起声，在乐曲中間的起、終声处羽声亦頗突出，这些都很好地把仲呂均的面目顯示出來．大部分乐曲系以五声構成，有若干曲是雜以变閏，还有《大聖乐》、《水龍吟》二曲和可以視为本調之一曲的《古秋風辞》則皆七声完备．后者(《古秋風辞》)与《灵星小舞譜》所收

之同名曲殆無差異，較多地保存着古曲的面目．本調的变、閏用法虽有異例，但以如在道調❶中所見的羽—閏—羽、角—变—角为最多．关于本調之終止型，有三分之二的曲例为五合五（h a h），其余为工合五、上合五、上尺五（#f a h、d a h、d e h）．請參照篇末所附曲例《秋風辞》．

$\overset{\circ}{h}$ · #c d · e · #f · #g a

❶ 前文作“道宫”．——譯者注

無射均二調

無射均中有商調之越調和羽調之黃鐘羽．此二調虽然在明乐中为与仲呂均之三調同样容易奏出之調，而其歌曲却接近仲呂均之調．

四、越　調

在八个曲例中除《辭起言志》用乙之外，其余全用商、角、征、羽、閅等五声構成，幷且皆終于商声，甚至有七曲之起声亦为商声．在曲中重要之处商声亦为活躍．然而此五声之音程与仲呂均宮、商、角、征、羽等五声之音程全無相異之处．名义上，工做为無射均之閅，將它的進行和仲呂均之閅(乙)相比較时，則兩者之間有着相当大的差別；幷且根据無射均大抵缺少宮声这一点而把具有上述音程之五声讀为純五声时，則合字終曲却顯示着仲呂均征調之曲势．据我个人的見解，若用無射均之純五声时，則应廢工用凡(下凡)．本來这样只要將工奏高一律卽可，但因工旣为商工，故用工字則于理論上扞格难通，究竟当以用下凡为是．下面黃鐘調❶的情形亦与此同．再者，关于六声中乙之用法，若解釋为無射均时，則为$\overset{\text{h}}{\text{角}}—\overset{\text{\#c}}{\text{变}}—\overset{\text{h}}{\text{角}}$；若解釋为仲呂均时，則如曾經例示的$\overset{\text{h}}{\text{羽}}—\overset{\text{\#c}}{\text{角}}—\overset{\text{h}}{\text{羽}}$．終止型有$\overset{\text{d}}{\text{上}}\overset{\text{h}}{\text{四}}\overset{\text{a}}{\text{合}}$、$\overset{\text{a}}{\text{合}}\overset{\text{\#f}}{\text{工}}\overset{\text{a}}{\text{合}}$、$\overset{\text{a}}{\text{合}}\overset{\text{h}}{\text{五}}\overset{\text{a}}{\text{合}}$、$\overset{\text{h}}{\text{五}}\overset{\text{\#f}}{\text{工}}\overset{\text{a}}{\text{合}}$等．請参照篇末所附曲例《玉台观》．

---

❶ 卽下述之黃鐘羽.——譯者注

$\mathring{a}$ · h ·(#c) d · e · #f · ·

五、黃鐘羽

根据《千秋乐》———說为小石調之曲——之笙譜注，合、五、上、尺、工与仲呂均之三調情形完全相同．今若視之为無射均时，則有七个曲例皆以羽声終曲，其中有六个曲例亦以同声起声．無射均是什么样子呢？在这里工字依然被重用，而凡字只見于《行經華陰》一曲中．那末，此一曲若做为黃鐘羽而保持名符其实的羽調面目时，則凡当为下凡（g），若用高凡（#g）則轉为仲呂均之商調而与小石調無所区别．这种情形也存在于其它五曲之中，即如在越調中所論者然，因为將合、五、上、尺、工之音程解釋为無射均之商、角、征、羽、閏，不如解釋为仲呂均之征、羽、宫、商、角之純五声來得自然，所以上述五曲依然与小石調一致．在六声中凡之用法，若解釋为無射均时，則为 $\overset{g}{\text{宫}}$—$\overset{\#f}{\text{閏}}$；若解釋为仲呂均时，則为 $\overset{g}{\text{变}}$—$\overset{\#f}{\text{角}}$．本調之終止型为 $\overset{a}{\text{合}}\ \overset{\#f}{\text{工}}\overset{e}{\text{尺}}$、$\overset{e}{\text{尺}}\overset{d}{\text{上}}\overset{e}{\text{尺}}$、$\overset{h}{\text{五}}\overset{a}{\text{合}}\overset{e}{\text{尺}}$，前二者已見于小石調．請参照篇末所附曲例《白头吟》．

夹鐘均二調

夾鐘均中有商調的双調与角調(变格)的双角調.

六、双　調

根据四个曲例中甘露殿、龍池篇、关雎之笙譜注与关雎之琵琶乐注,合、五、上、尺、工皆与仲呂均之三調同,但乙在«魏氏乐譜»中为比(c),在 «魏氏乐器圖» 中为工(#c). 若为夾鐘均,做为宮声之乙应取夾鐘(c). 同均双角調之乙亦以当比为正确. 再者, 关于 «昭夏乐»、«龍池篇»中所用之凡,若將乙做为下乙, 則凡必为下凡, 从七声关系上來看这一点是極其明顯的. 若用高凡,則乙成为高乙,而夾鐘均便轉为仲呂均. 尽管有使用下乙之确証,但由于主要的五声采用了商、角、变、羽、閏,以致像無射均二調那样相当地丧失了本來的調性. 从而(1)像«关雎»那样,沒有乙、凡并用尺(角)終曲的曲子,便和仲呂均之小石調沒有什么分别了. 其終止型为$\overset{h}{\text{五}}\overset{a}{\text{合}}\overset{e}{\text{尺}}$. (2)若將«甘露殿»做为夾鐘均而取下乙时, 則不能不認为双調的合字終曲是終于屬音关系的羽声上;但由于本曲系以变代替正征,所以这一点依然有上述之困难. 本曲以羽声起終,在乐曲中間也可以充分看到羽声的活躍,所以不如說可能是为了方便起見而將等于仲呂調的夾鐘均之羽調列入双調. 本曲之宮(乙)用于下行. 終止型为$\overset{a}{\text{合}}\overset{f}{\text{工}}\overset{a}{\text{合}}$. (3)«昭夏乐»系以五字起声終曲. 因本曲之凡字做$\overset{e}{\text{尺}}$—$\dot{\text{凡}}$—$\overset{d}{\text{上}}$之進行, 所以从音

程上看当为下凡(g). 在这种情形下,(甲)若做为夾鐘均以五(閏)字終曲，則与下述之双角調相等;(乙)若視下凡为宮，則成为無射均之角声終曲　恐怕应当視为(甲)之双角調的混入. 本曲終止型为$\frac{h\ a\ h}{\text{五合五}}$. (4)最后是四个曲例中之七声完备的«龍池篇»,乙为笙譜之工(#c),倘非誤傳則凡为高凡,其結果合字終曲乃与仲呂均征調或道宮之屬音終曲相同. 在曲調構成上，乙做为夾鐘均之宮的活动亦至为微小,沒有一曲是純然双調的. 請参閱篇末所附曲例关雎.

1. **e** · #f · · a · h · · $\overset{\circ}{d}$ · «关雎»
2. **a** · h c · $\overset{\circ}{d}$ · e · #f · · «甘露殿»
3. **h** · · $\overset{\circ}{d}$ · e · #f g · a · «昭夏乐»
4. **a** · h · #c $\overset{\circ}{d}$ · e · #f · #g «龙池篇»

七、双角調

根据古人注記,夾鐘角宮双角調之瑟的調弦法为:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
黃	太	夹	仲	林	南	太	夹	仲	林	南	太	夹	仲
羽	閏	宮	商	角	变	閏	宮	商	角	变	閏	宮	商

因为这个調弦法有着日本調弦法的痕跡,故不尽可信,但对于明乐中双角調之做为变格角調來使用这一点來說是勿庸置疑的. 曲例虽只有兩个,但根据«江陵乐»笙譜之注,乙为比(c),可知它是相当于夾鐘的宮声. 凡字虽未出現,如用时当用下凡,这正如在双調中所說的那样. 此二曲一以五另一以上起声終曲，然本調之典型終止应如«估客乐»所示，系以五(閏)字終曲. 在此曲中間閏亦佔据要位. 其終止型为$\frac{h\ a\ h}{\text{五合五}}$. 在終声相同的意义上而加入双調中的«昭夏乐»,如前所述,或应屬于本調亦未可知,再者,«江陵乐»中虽然有些地方

終于閂上，但最后系以上(商)字終曲，此曲反倒似应屬于双調．其終止型为$\overset{\text{d e d}}{\text{上尺上}}$．暂且收入正平調❶中的《永遇乐》，推想起來或应屬于双角調．順便說一下夾鐘均之乙的用法，它大多做$\overset{\text{c}}{\text{宫}}$—$\overset{\text{h}}{\text{閂}}$式的下行．請参照篇末所附曲例《估客乐》．

1． $\overset{\circ}{\mathbf{h}}$ c · d · e · #f · · a ·　《估客乐》

2． **d** · e · #f · · a · $\overset{\circ}{h}$ c ·　(双調?)《江陵乐》

在我國(日本)陰旋之一种中亦可看到：(1)之終止位置，它在声音用法之不同的情形正和小石調中之一型相同，并且具有一种独特的音响效果．

h c · d · e · #f · · a ·

3 4 · 5 · 6 · 7·1 · 2 ·　陰旋口(h)

● 原作“平調”，今從篇首乐曲分調表改．——譯者注

夷 則 均 一 調

这里只有一个羽調的仙呂調.

八、仙呂調(夷則羽)

仙呂調的曲例只有«月下独酌»,起声終曲皆用乙字,全曲由合字以外之六声構成,但不明白乙、凡的用法究竟是怎样. 本來夷則均是下乙、高凡,❶ 由于夷則为宮声,故工当为下工. 然在高工不动时,則(1)以下乙、下凡轉为夾鐘均; (2)以高乙、下凡轉为無射均; (3)以高工、高凡轉为仲呂均. 实际上可能原調已經消失而只保存名义. 在曲中乙、五之活躍頗为突出. 終止型为乙五乙,因为乙在夷則均內相当于征,所以做为羽調的終止是破格的. 恐怕須另求解釋,今存疑于此.

---

❶ 据前揭八調之七声配置表当为下凡.——譯者注

余　論

今將通覽以上八調所得到的和所想到的几点列举于下.

仲呂均三調尙很好地保有調之古意，而無射均以下諸調之調性則似乎略有改变. 同一曲之所以有小石調和黃鐘羽兩說，可能是由于本來屬于黃鐘羽的曲子后來变得和小石調沒有任何差別所致. 其它帶有兩个調名之曲亦同此情形. 从整体看來，鑒于有为便利計而將不具有独立程度的重要性之調列入某个有力調中之情形的存在，想來还可能有其它种种的混淆. 然而大部分曲子之調皆可从注記中得到理解,而关于某些崩解了的調性之所以易于崩解的这一点,也可以从乐器之音律構成或工尺譜之組成上來理解. 我國(日本)雅乐中也有本來是商調而以后变为宮調的例子，在不同情况下而使調性崩解乃系必然之事.

如上所述，虽然除了仲呂均三調以外的其余諸調都或多或少地有些变化,但以同声起声終曲者实佔六分之五之多,这一点頗令人为之一驚. 在这一点上,明乐要远比我國雅乐規則得多. 另外,乐曲中間起声終曲之傾向頗多分歧,欲求得一定規律虽为难事,但尙能看出一調之主声一般是活躍在起声或終曲之处. 从而同均之道宮、小石調与正平調虽皆用共通之声，以致在初視时似乎曲中具有相似之進行,不过还是可以認出各調的特色. 尽管有若干異例,但通过大多数曲例便可以明白明乐到底是以一調之主声終声的，这一点殆与我國

(日本)雅乐相同．上面已將明乐八調之本來調性一一談过，今只將各調終于七声之何声列表于下．附有(　)者为第二义的調．

宮　声	終曲	道宮$_1$(越調)(黃鐘羽)双角調$_2$
商　声	終曲	小石調$_1$(越調)(黃鐘羽)双調$_1$双角調$_2$
徵　声	終曲	道宮$_2$越調、双調$_4$
羽　声	終曲	正平調、小石調$_2$、黃鐘羽、双調$_3$
閏宮声	終曲	双角調$_1$、双調$_3$
变徵声	終曲	小石調$_3$

其次，使用五声之曲佔大部分，而使用六声、七声者在六十六曲中僅有十曲．其中在仲呂均內所出現的六声曲系加入变(凡)或閏(乙)，似乎常与下位之声連結使用．七声之曲亦准此．在無射均內，由于調性之改变而使正宮(凡)反倒像閏(工)的附屬物，并且变(乙)与角(五)相連結做下行．若將之解釋为仲呂均时，則同于变角相連、閏羽相連的用法．在夾鐘均內，閏(五)比宮(乙)更为重要，宮有被閏吸引的傾向，而正徵(凡)却堂堂進行．若想从中求得什么規律时，就必須更多地研究被賦予正确調名的曲子．

再將明乐八調和元以來的俗乐調做一比較，在中原音韻中所收的，近代南曲十三調与北曲十二調之淵源的元代六宮十一調——十七調——中只看到道宮、小石調、越調与双調．俗乐也有种种，不能一概而論，虽然說是畢竟屬于唐、宋俗乐調的系統，想來在派別上可能有所不同．这一点恐怕应当和下述的明乐与我國(日本)雅乐音律相異之原因一併來研究．若提到南曲、北曲时，虽然似应和現存的許多崑曲之調做一次比較研究，但因研究今日具有有名無実之調的崑曲本身已非易事，故今置之不論．

其次，和我國雅乐調相比較时，特別使人發生兴趣的是彼此諸

調——当然在名称上和現实調性上都多少有些不同——在音律的相对关系上虽为一致，而同名調在律之高度上却有着顯著的差異．这归根于我國雅乐与明乐在調之構成理論上是相同的，而做为基准之律却完全相異．奈良时代(710—784)我國学唐之古律以神仙当黃鐘，平安中期（約当11世紀）以后又認为一越当黃鐘，而明乐之黃鐘相当于我國之黃鐘（a）．今为兩方調名之对照便利計，將一越做为黃鐘，并借用南宋式的調名法，則兩方之調虽如下表之一致，但其律之距离却甚大．

	明乐	日本雅乐
仲呂羽——	正平調(h)——	平調(e)
无射商——	越調(a)——	一越調(d)
无射羽——	黃鐘羽(e)——	黃鐘調(a)
夾鐘商——	双調(d)——	双調(g)

因此，若从調之实际高度做比較时，則如下：

明乐	日本雅乐
正平調——	盤涉調(h)
越調——	水調(a)
双調——	一越調(d)
黃鐘羽——	平調(e)

如此，則明乐諸調若不是比我國雅乐諸調高五度就是低四度．但从未有人注意此点，实乃意外之事．古人根据我國黃鐘相当于明之黃鐘这一点而推想其近于周、漢古律，而对于兩方乐調之律差这一点却未曾有人把它当做問題．如果有的話，也恐怕是暗中褒人貶己的．关于这个律差，作者有如下的看法：

我國雅乐标准律之淵源为唐之古律——其黃鐘为 c/1c，相当于后世之神仙(c)．俗乐二十八調系建立在此律之上．后來宋代改用較

古律約高二均的教坊律，然照旧使用前代之調，只是改变了律名的賦予方法．至于元代剧乐中所用者，倘宋、元之間無鴻溝，則可能与远隔大海之我國雅乐之調殆为同一水准．按照荻生徂徠的主張也許可以說，唐代俗乐調中也有歌調与奏調之分，如果我國雅乐所傳者为歌調，則明乐恰好相当于奏調，所以明乐調是來自那傳留在中國的奏調系統．我想否定此說，因为說俗乐中有歌調和奏調是全無根据的．不僅如此，实际上在明时日本是有着相当于奏調之調的，对于这一点我們只能說它是别派之調．和明代之古典复兴的时代風潮同时，明人参照着古典从某个律尺所算出的十二律上建設了俗乐諸調，遂賦予当时原有俗乐調以新的名称，又因乐器之限制所使用的四均之調也許就是明乐八調．因而自然与南北曲之調相齟齬．唐代并未直接按照律尺制定俗乐之律，只使用古律，即与律尺成某种关系的律．唐乐律之所以低和明乐律之所以高，就是由于其定律方法之根本上的不同．从明乐黃鐘等于我國黃鐘这一点來看，明乐之律像似按照比周、漢尺稍短的律尺算得的．关于此点，目前还找不到其它適当的解釋．

綜上所述，則为：

一、明乐八調中最愛用的是仲呂均之三調——道宫、小石調和正平調——次为無射、夾鐘与夷則諸均．此四均为順次相生关系之均，与明乐器之組織及奏乐之难易有着密切的关系．

二、宫調以宫声和商調以商声終曲为原則的唐、宋遺制，为大部分明乐曲所遵守．同时，那种起声亦应使用主声之学說，亦为大部分明乐曲所实行．

三、較好地保存着唐、宋調性的是仲呂均三調．其余諸均从諸声用法來看时，有变为其它均特别是仲呂均之調的形跡．——当然，

可能其中也有傳入日本后所發生的訛誤．結果往往使附在同一曲的調名發生異說，尤以黃鐘羽与小石調之間最为顯著．

四、变格角調（变宮調）几乎为我國（日本）所遺忘，幸虧由于近世明乐才又知道这种乐曲．

五、明乐八調虽与我國雅乐調屬于同一系統，但从其音律关系來看，可知其非唐、宋直傳，恐怕是在明代組織成的．

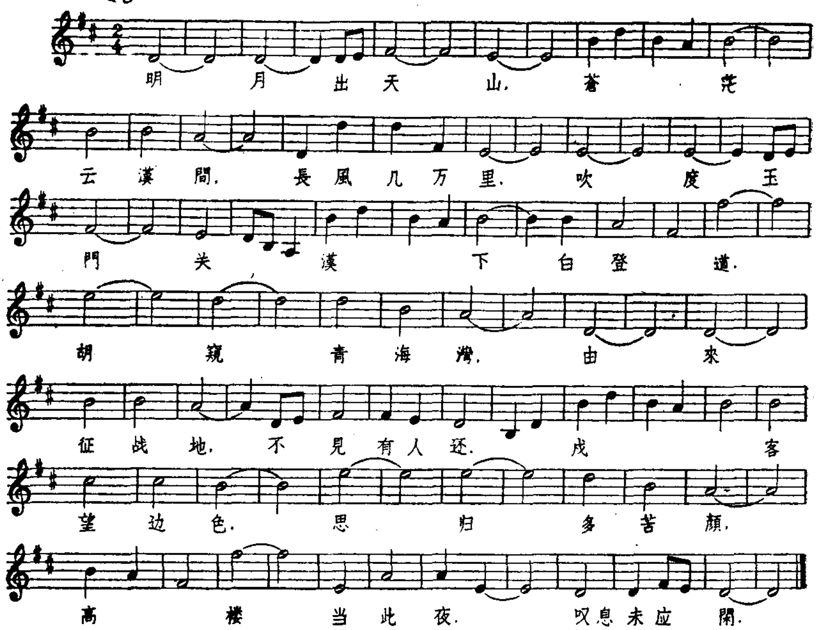
附　　記

拙稿系根据古人所遺之乐譜及注記等所做之研究，并非直接受明乐之傳的人所做的研究，因之，乐曲解釋中定有誤会之处，遺漏之点亦当不少，一俟將來作者獲得正确見解时再行訂正增补．另外，作者还有把关于唐乐調在近代中國之轉变眞相一併闡明之心願，恐怕將來会有实現的机会．

1943年初秋

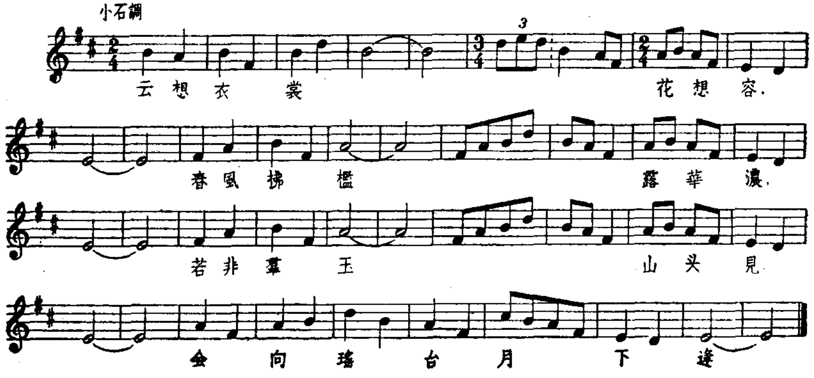
关山月

道宫



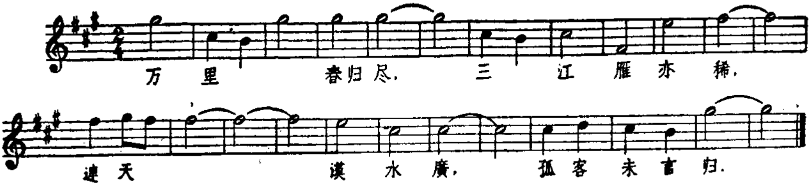
清平調

小石調



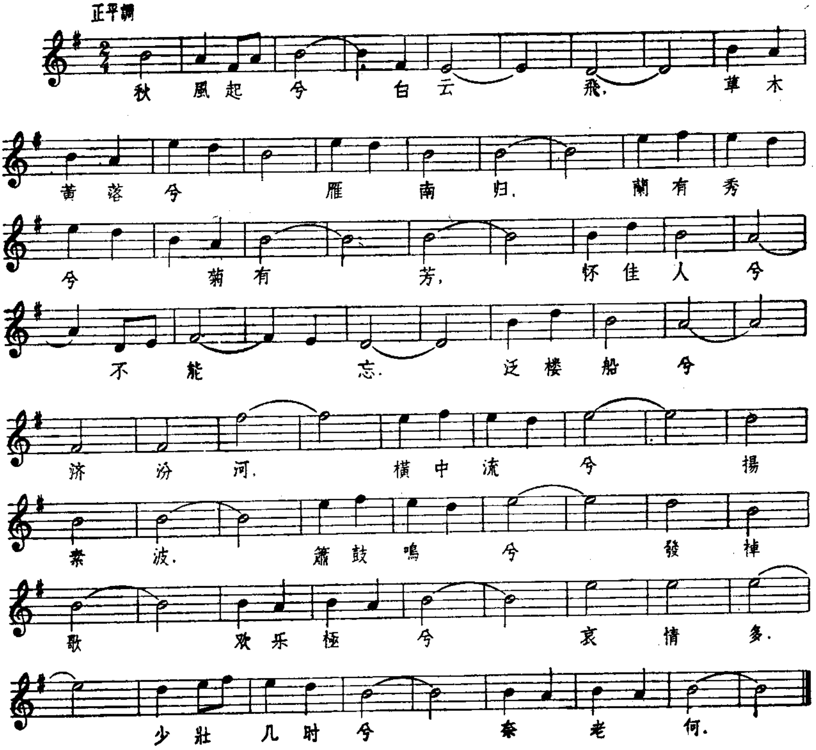
思归乐

小石調



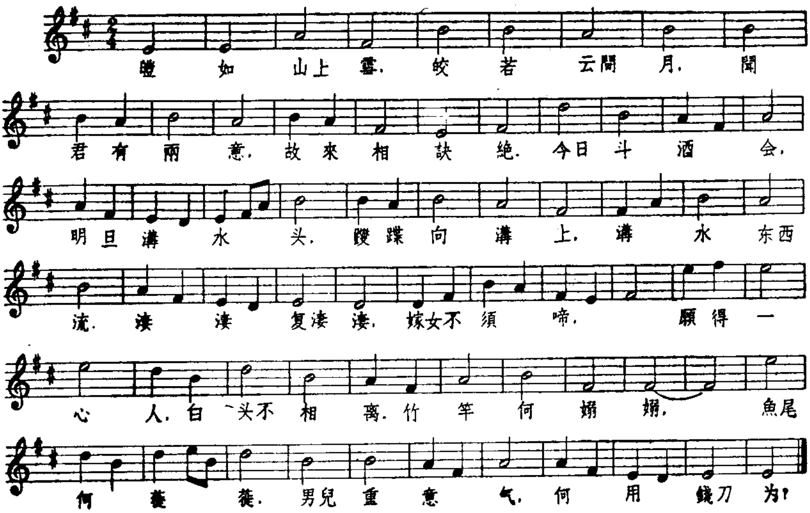
秋風辞

正平調



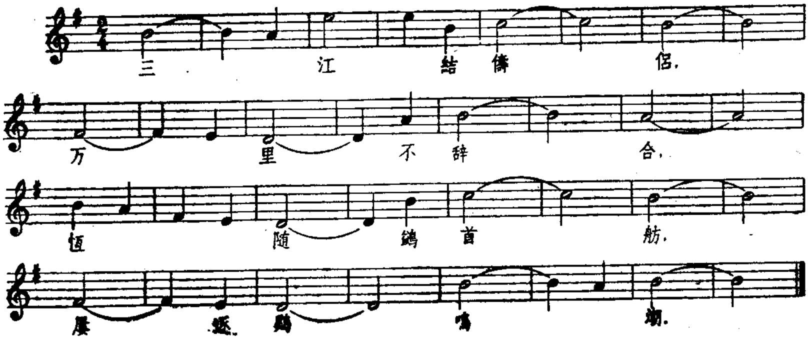
白 头 吟

黄鐘羽

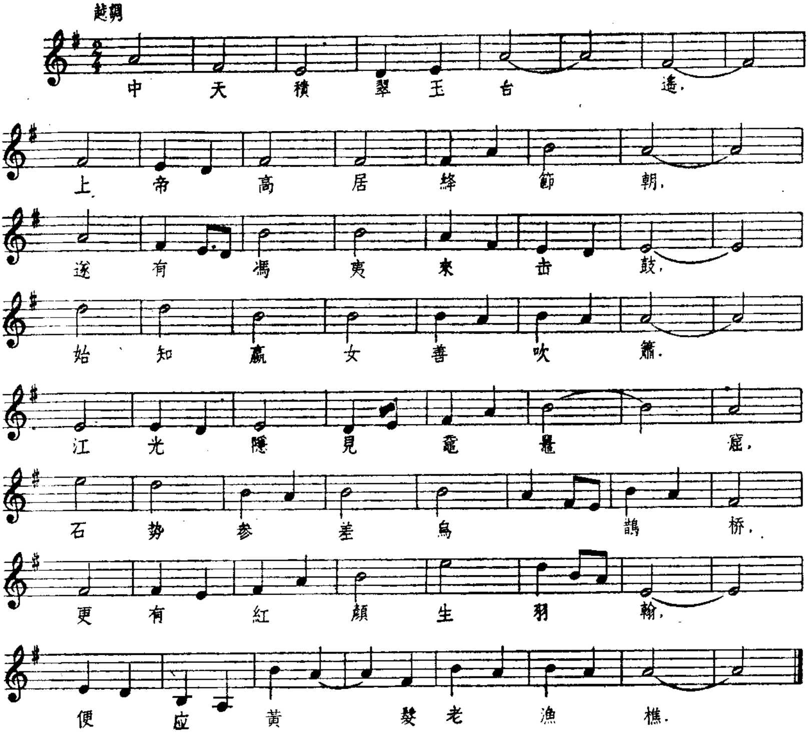


估 客 乐

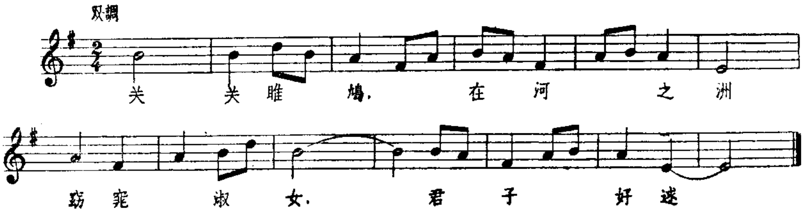
双角調



玉 台 观


越調
中 天 積 翠 玉 台 遙，
上 帝 高 居 絳 節 朝，
遂 有 馮 夷 來 击 鼓，
始 知 嬴 女 善 吹 簫．
江 光 隱 見 黿 鼉 窟，
石 势 参 差 烏 鵲 桥，
更 有 紅 顏 生 羽 翰，
便 应 黃 髮 老 漁 樵．

关 雎


双調
关 关 雎 鳩，在 河 之 洲
窈 窕 淑 女，君 子 好 逑